

WILLIAM CLIFF : IMMORTEL ET PERISSABLE, choix anthologique et postface de Gérard Purnelle, Fédération Wallonie-Bruxelles, éditions Espace-Nord, 240 p, 10 euros.
WILLIAM CLIFF : LE TEMPS suivi de NOTRE-DAME, Paris, éditions de La Table Ronde, 128 p, 15 euros.

pourtant malgré sa solitude immense
il chante en sa soupente obstinément
en faisant marcher ce stylo dont l'encre
est triturée de sa chair et son sang

Adieu patries, p.33

Coup sur coup, deux livres ont rappelé que William Cliff était toujours autant présent, autant vivant, dans le paysage littéraire contemporain. En novembre dernier, un choix anthologique chez Espace-Nord, pour recomposer son parcours, suivre un fil, ou redécouvrir les lignes de force d'une écriture qui s'impose depuis quarante ans. Et, en mars, un nouveau recueil, *Le Temps, suivi de Notre-Dame*, aux éditions de La Table ronde. Et si la tentation est grande de ne rendre compte que du dernier livre, car inédit, car plus récent, il serait pourtant pertinent de lire ce nouvel ouvrage à la lumière d'une œuvre enfin rassemblée en un même ensemble cohérent, certes fait de choix, mais aussi dégageant des traits, fixant un peu plus clairement le visage d'une écriture. Lire l'un au regard de l'autre, soupeser ce dernier recueil par rapport à l'œuvre tout entière. Et comprendre la direction prise, désormais, par William Cliff, l'ouverture ou l'orientation.

La nouvelle pierre à l'édifice.

*

Et, tout d'abord, par la métrique. On le sait, le mètre habituel de William Cliff est l'alexandrin qu'il a « dans la peau », comme il dit¹. Douze syllabes. Des alexandrins, souvent regroupés en quatrains comme dans les poèmes qui ouvrent le recueil *Le Temps*. À la suite, dès l'ouverture, près d'une quinzaine de poèmes alignent les alexandrins dûment rimés². Puis la forme frémit à peine, avec le texte « Cinquième étage » (p.45-46), qui alterne des alexandrins avec des octosyllabes. C'est à partir d'« Evolution » (p.50-52) que l'alexandrin cède la place à l'usage du décasyllabe. Et, dès lors, c'est une succession de poèmes en décasyllabes qui se rencontre dans le recueil, où il s'impose même complètement dans la suite « Dijon » (p.86-89), dans « Kars » (p.99-100), dans « Lalibéla » (p.101-102), dans « Requiem pour Oscar Moore » (p.103-111), et dans le poème qui clôt le recueil, isolé du reste, et qui s'intitule « Notre-Dame » (p.113-122). Un seul texte, fait inhabituel chez Cliff, est écrit en

¹ William Cliff déclarait déjà, dès *Marcher au charbon*, en 1978 :

Je crois en la française prosodie
au comput des syllabes que l'on lie
l'une à l'autre jusqu'à se retrouver
au bout d'un vers qui devrait bien rimer.
Baudelaire et Verlaine ont fait usage
de cette prosodie durant leur âge
il me plaît quant à moi continuer
de cheminer dans cette marche à pieds. » (cité par Gérard Purnelle, p.42).

² Des poèmes, comme « Un Pied-à-terre », « Le Professeur (1) », « Déménagement », « La Grand-Ville », « Radiateur à gaz », « Chez moi », « Mes Voisins d'en face », « Le Sourire », « Télévision », « Maître-nageur », « Son ami », « Le Professeur (2) », « Le Programme », « L'Inspecteur », « La Continuation » sont tous en quatrains d'alexandrins, comme ailleurs, plus loin dans le recueil, « Gheel » et « À Dieu ».

impairs : c'est « Paris » (p.96-98), en heptasyllabes, ce qui ne s'est pas fréquemment rencontré dans l'œuvre de Cliff³. *Le Temps*, finalement, ne varie guère l'usage du mètre régulier qu'aime à pratiquer William Cliff. Et il continue, ou prolonge, ce qu'il écrit depuis trente ans, depuis son abandon du moins du vers libre, qu'on trouvait pourtant dans *Homo sum* ou *Ecrasez-le*⁴. Même la prose, le poème en prose, qui apparaissait dans *Ecrasez-le*, en 1976⁵, ne fait pas son retour ici. Et, depuis son premier roman, *Le Pain austral*, en 1990, Cliff sépare distinctement textes en prose et recueils en vers. Le vers est une philosophie, est une façon de voir le monde et de penser la poésie. L'afficher ostensiblement, comme il le fait d'emblée ici, le frapper ou l'accompagner de rimes dûment martelées, c'est affirmer là des valeurs de tradition et de respect d'une histoire de l'écriture poétique contre les modernes. C'est vouloir se réinscrire – comme l'épigraphe de Froissart, épinglée à l'orée du livre, le « rondeau 99 » (p.9) l'affiche plus qu'ouvertement – dans une histoire, dans une mémoire, que les modernes ont rejetées.

Plus encore, les mètres qu'il pratique – et qu'il revendique comme les mètres qui doivent être en poésie –, William Cliff les regroupe en strophes. Et ce sont, d'abord, des quatrains, dans toute la suite narrative d'« Un Pied à terre » (p.11-14), « Le Professeur » (1) et (2) » (respectivement, p.15-18 et 38-39), « Déménagement » (p.19-21), « La Grand-Ville » (p.22-23), « Radiateur à gaz » (p.24-25), « Chez moi » (p.26-27) ou « Mes Voisins d'en face » (p.28-29). Là encore, s'affirme un projet d'écriture qui, depuis longtemps, est le sien : réintégrer les formes strophiques qui existent, ont existé en poésie, et puis furent abandonnées, parfois, remplacées par l'usage de séquences plus libres ou de formes innovantes, plus originales. Le « ronron poétique », tel que Claudel pouvait le dénigrer⁶, non seulement s'expose à nouveau ici, mais aussi se revendique, se brandit comme un étendard, une oriflamme. Et le dizain, ou le sizain, sont requis régulièrement, au même titre que le quatrain ou le poème en tercets, comme dans « Evolution » (tercets, p.50-52), « Au printemps » (sizains, p.72), « Trois souvenirs anglais des années cinquante » (distiques, p.78-80), « Exposition au Grand-Sablon » ou « Dijon » (dizains, p.81-83 et 86-89). Tout « Notre-Dame » (p.113-122) est rédigé en dizains de décasyllabes. Cette forme vieillotte, et peu usitée de nos jours, Cliff la redécouvre en lisant la *Délie* de Maurice Scève⁷. Et il la pratique, depuis lors, depuis, en fait, *Conrad Detrez*, en 1990, *Le Journal d'un innocent* en 1996, ou *Adieu patries* en 2001. La ballade, qu'il a essayée au moins dans *Ecrasez-le*, *Marcher au charbon* ou *L'Etat belge*, n'est pas reprise ici⁸. Mais le rondeau, par l'épigraphe, y figure en bonne et due place⁹. Tout se passe comme si Cliff voulait montrer sa modernité par une anti-modernité volontaire, une régression affichée dans l'histoire du vers, vers quelque chose qui s'est perdu ou que l'on a trop décrié. Et, certes, Baudelaire, ou Hugo, sont cités comme inspiration, ou lectures qu'on oppose au monde, à la source desquels il faut boire, et encore boire¹⁰. Mais

³ Gérard Purnelle, dans son choix anthologique, n'en cite qu'un seul, l'étonnant « Un Anglais », d'*Amour perdu*, publié en 2015 (p.179-181).

⁴ Gérard Purnelle cite, par exemple, « Etudiant flamand » (p.7-9) ou « Je prends le bus nonante-six » (p.15-17).

⁵ Deux exemples cités par Gérard Purnelle p.13-15 et p.17-18 dans son anthologie.

⁶ Notamment dans sa « Lettre au Père de Tonquédec », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t. XVIII, p.270-271.

⁷ Cliff fait nettement référence à la *Délie* de Maurice Scève, deux fois dans *Conrad Detrez* (sonnet 28 du chant I, p.26, et sonnet 29 p.27).

⁸ Exemples cités par Gérard Purnelle de ballades : « Ballade des filles du pays wallon » (p.22-23), « Ballade des capitaines » (p.49-50), et « Ballade de la souris (d'après Charles d'Orléans) » (p.131-133).

⁹ Et Cliff a montré, dans *Matières fermées*, combien il savait, magistralement, jouer du sonnet et le réinventer.

¹⁰ Dans *Le Temps*, William Cliff cite par deux fois Baudelaire : dans « Le Professeur (2) », où il cite un vers de *Chanson d'automne* (p. 39), et surtout dans « Son Ami », où il intègre, en strophe finale de son poème, la première strophe de *Spleen IV* (p.37). Quant à Hugo, il est question de ses « poèmes vieillots » dans « Outre-Atlantique » (p.73), mais c'est surtout pour en faire l'éloge, ne « pas en oublier l'esprit », comme l'écrit Cliff,

c'est bien plutôt aux poèmes du Moyen Âge qu'il faut penser quand on lit ce nouveau recueil. C'est à la pratique d'écriture d'une période de la poésie que l'on a stigmatisée dès le classicisme que l'on doit se référer. Tout, ici, est médiévisant, ou du moins s'affiche comme tel, comme – encore – « La Forêt obscure » (p.70-71), diaphane allusion à Dante, que Cliff continue de traduire¹¹, ou cet étrange poème « À Dieu », où l'interlocuteur n'est autre que le « Grand Être Suprême à qui nous devons l'existence » (p.94-95).

Et le lexique n'en est pas moins médiéval. William Cliff use volontiers d'une langue archaïque, en intégrant des références anciennes comme la « géhenne » (p.20), le « charroi » (p.11 ou 26), ou la « vile/ guenille » (p.20). Il compare les cours, à l'école, à un simple « apprentissage / de longues dormitions » (p. 40), et use de métaphores qui sonnent Moyen Âge, comme la « herse/du temps » (p.11), ou de périphrases périmées ou peu usitées comme : « la gent humaine » (p.76). Plus encore, il touche au langage, en médiévisant son lexique, faisant rimer, par exemple, « Français » avec « toit » (p.24), comme s'il parlait une langue ancienne, qu'on ne parle plus aujourd'hui. Ainsi trouve-t-on encore « je voye » (p.43) ou, plus curieux, des mots intégrés dans les vers dont il faut prononcer les « e » muets pour en mieux compter les syllabes. « Hostie » doit, dès lors, se lire « l'hostië » (p.77), comme, par le tréma, Cliff souligne qu'on doit le lire. Même chose avec « cuitrieriës » (p.16), qui, outre que le mot n'existe pas, est ici médiévisé par cet ajout du tréma qui oblige à le lire en quatre, et non comme on le devrait le faire, en trois syllabes. Et, d'ailleurs, ce que désigne ainsi Cliff, par ce mot un peu vieillot, ce sont justement les « idées idiotes » du « temps « soixante-huitard », comme il le déclare lui-même (p.16). Dans la même lignée, Cliff recourt à des temps inusités. Ainsi du singulier imparfait du subjonctif, au détour d'un vers prosaïque et d'une conversation banale : « l'autre aussi s'étonnait que j'eusse autant de livres » (p.46, ou aussi le « roulissent », p. 80), ou – plus encore – du « courreront » (p.71) que Cliff s'autorise à glisser dans un vers pour ses dix syllabes. Bien sûr, très souvent, Cliff s'est plu à jouer d'une langue ancienne, médiévale, ou faussement médiévale, faussement Renaissance, pour montrer son appartenance à une tradition poétique. Mais cela n'est vraiment apparu, dans ses textes, qu'avec *Conrad Detrez*, quand, lisant la *Délie*, il se demande comment écrire l'histoire de son ami mort. Auparavant, tout ce lexique médiéval est rarement présent, quasiment inexistant, dans *Homo sum* ou *Ecrasez-le*¹², où William Cliff préfère de loin un langage plus provocateur et plus moderne. L'altération orthographique est, d'ailleurs, plus présente ici, avec « courreront » (p.71), « que je voye » (p.43), bien sûr, mais aussi « preignante » (p.48) ou « oxigéner » (p.77, sans parler des belgicisms, comme « la drève » (p.54), « navetteur » (p.38), « ravel » (p.71), qui donnait déjà, dans *Matières fermées*, l'occasion d'une note introductive¹³). Ces emprunts, ou ces inventions, sont bien plus nombreuses ici, ou plus affichées. William Cliff, qui se définit comme « reliquat d'une époque médiévale » (p.17) ou d'une « mentalité retardante et bancale » (p.17), veut dire son ancienneté, son anti-modernité volontaire et provocatrice. Il veut montrer qu'il n'appartient pas à cette modernité qui se montre en poésie depuis cinquante ans, et qui s'impose, parfois, comme un dogme. Tout ici, au contraire, témoigne d'un goût pour la tradition, affiché et revendiqué, peut-être plus que dans aucun livre jamais écrit par William Cliff.

« pour regarder le monde » (p.74). Dans *Ecrasez-le* déjà, en 1976, William Cliff évoque Baudelaire, du moins la lecture qu'il fait des *Fleurs du Mal*, dans « Je prends le bus nonante-six » (Gérard Purnelle, p.17).

¹¹ Cliff a publié en 2013, puis en 2019, une traduction toute personnelle de *L'Enfer* de Dante, puis du *Purgatoire*, aux éditions du Hazard.

¹² Et peu non plus dans *America* ou dans *Passavant la Rochère*, où il est quasiment inexistant. Mais, depuis quelques années, il s'affirme avec netteté.

¹³ *Matières fermées*, p. 9. On trouve encore, dans *Le Temps*, un « clandé » (p.86), ou un « boilière » (p. 65), et quelques néologismes tout à fait personnels, comme une « criaille » (p. 110), ou « s'agrumeler » (p. 64), qui montrent l'étendue étonnante du lexique de William Cliff.

Et les thèmes vont dans le même sens. Lire *Le Temps*, bien évidemment, c'est retrouver tout ce qui fait la thématique habituelle des recueils de William Cliff. Auparavant, c'étaient souvent des relations d'expériences homosexuelles, ouvertement affichées. *Homo sum* ou *Ecrasez-le*, ou encore *Marcher au charbon*, n'hésitaient pas à exhiber, de la façon parfois la plus crue, des désirs, des tentations, lors de rencontres occasionnelles. Ainsi d'« En slip », de « Fellations » ou de « Masturbations IV », dont les titres sont évocateurs¹⁴. Et des poèmes comme « Coucher excessif », « J'avais passé toute la nuit dans un dancing... », « Dans la ville un jeune garçon... », « Brussel's promenade », « D'avoir à tremper ta salade... », pour ne citer que quelques-uns de ceux retenus par Gérard Purnelle dans son anthologie, racontent tous les mêmes scènes de sexe, de drague homosexuelle, quand les « Distiques » de *Marcher au charbon*, ou le poème en prose « Souvent quand je marche dans ma rue », d'*Ecrasez-le*, relatent, plus exceptionnellement, des expériences hétérosexuelles¹⁵, traumatisantes ou décevantes. Même la « Ballade des capitaines », adressée au « Grand roi Baudoin », évoque des rencontres en boîte assez sensuelles¹⁶. Le fait avait pu s'atténuer dans les recueils de voyage, comme *America*, *En Orient*, ou ces recueils du quotidien, plus proches de la vie quotidienne, que sont *Journal d'un innocent*, *L'Etat belge*, *Immense existence*. Même *Le Pain quotidien* ou *Adieu patries*, recueils de poésie-journal, esquivaient cette dimension. Mais, récemment, *Amour perdu* renouait avec cet esprit, en énumérant les poèmes à dominante homosexuelle comme « Un Anglais » ou « Collège de la Hulle »¹⁷. Ici, dans *Le Temps*, Cliff évoque encore un peu, évidemment, un élément si important de son univers personnel. Mais ce n'est franchement pas le thème dominant de tous les poèmes. Plus encore, seuls « Le Professeur (1) » et « Déménagement » esquissent des relations homosexuelles. Bien sûr, Cliff parle, dans ces textes, d'une liaison qu'il eut avec un de ses jeunes élèves, Marc Altenloh¹⁸. Mais le vocabulaire : « il m'exécuta », ou « nous baisions ensemble », pour dire la relation elle-même, n'a plus grand-chose à voir avec la crudité des premiers livres, ouvertement provocateurs¹⁹. Tout se passe comme si l'écriture s'était adoucie, ou calmée, au fil du temps, dans la transgression lexicale, ou que ce n'était plus nécessaire. Des allusions paraissent, parfois, comme « les bosquets salis d'amour animale » (p.54) ou les « matelas chargés de sueur et de sperme » (p.61). Mais, le plus souvent, c'est écrit dans une langue chantournée, périphrastique, ou soutenue, comme cette rencontre qui s'achève par la découverte du « livre merveilleux de nos corps », dans le poème « Cinquième étage » (p.46). Même le « Maître-nageur » (qui donne son titre au poème, p.34-35), ou « Son ami » (p.36-37), ne donnent lieu à aucune scène sexuelle, aucun terme érotique. Dans *Le Temps*, il n'y a plus guère que « le ciel » qui « éjacule » (p.14). Et c'est là un fait important, quand il y a cinq ans, Cliff renouait, pourtant, dans *Amour perdu*, avec les thèmes de ses débuts.

En revanche, toute la dimension autobiographique, présente depuis *Conrad Detrez*, au moins, se trouve ici accentuée. Plus de la moitié du recueil du *Temps* est consacrée à cette évocation de sa vie, d'une partie de sa vie, par William Cliff : son professorat. La chose pourrait paraître superfétatoire, pour quelqu'un qui a déjà raconté toute sa vie.

¹⁴ Cités par Gérard Purnelle, respectivement p.51-52, 33-34, et 30-31.

¹⁵ Respectivement aux pages 11, 12, 20, 47, 34 et 13 de l'anthologie.

¹⁶ Citée par Gérard Purnelle, p.49-50.

¹⁷ Deux textes cités par Gérard Purnelle p.179-182. Mais dans *Amour perdu*, on trouve encore bon nombre de poèmes ayant la même thématique : « Un Rhétoricien », « Jeune Louveteau », « Son orteil », « Le dictateur », « Ce qui reste », « Un louis d'or », « Pittsburgh », « Frédéric », « Le château », « Olivier », « Jean-Yves », « Un calviniste », « Jeune homme moderne », « Un français », « Longs cheveux », « Raphaël », « Jeune voisin », « Beauté du corps humain », in *Amour perdu*, éditions Le Dilettante, 2015.

¹⁸ Marc Altenloh est déjà cité, rapidement, dans un poème d'*Immense existence* (p.23).

¹⁹ Respectivement p.18, pour « Le Professeur (1) » et p. 19 pour « Déménagement ».

Autobiographie, paru en 1993, retraçait, en effet, en 100 sonnets toute l'existence du poète²⁰. Plus encore, il s'articulait en sections dûment titrées : « Enfance », « Adolescence », « Jeunesse » (première, deuxième et troisième séries), suivies d'un « Epilogue ». Pourtant, à y regarder de près, cet épisode de sa vie, ses années d'enseignement, ne sont qu'à peine évoquées dans *Autobiographie*. Dans le sonnet 72, Cliff raconte comment il donne « cours en rhétorique de latin / et de littérature ». Mais cela ne fait qu'un vers et demi du poème. Le sonnet suivant évoque le « mauvais contact avec les collègues », « avec les élèves (dont un fut (son) amant c'était charmant)²¹ ». Mais, là encore, rien n'est dit de plus. Le poème reste allusif²². Et c'est donc au *Temps* que revient de raconter, de développer, en un certain nombre de poèmes, l'expérience professorale. Du goût pour le « Lycée royal de Molenbeek » (p.47-49), à l'inspection catastrophique (« L'inspecteur », p.41-43), ou à la critiques des programmes (« Le programme », p.40), tout y passe jusqu'au contenu des cours, relatés lentement, par le menu, avec l'angoisse de cours jamais préparés et l'ennui réel des élèves. Sur ce socle, viennent se greffer, de manière parfois plutôt lâche, des poèmes du quotidien, relatant l'emménagement dans l'appartement du Marché au charbon, à Bruxelles. Sept poèmes y sont consacrés auxquels on se doit d'ajouter ces poèmes particuliers, détaillant parfois jusqu'à l'extrême, des problèmes banals d'intendance. Ainsi de « Radiateur à gaz » (p.24-25), de « Canicule » (p.53-57), de « Télévision » (p.32-33), ou de la série du « Charbon », constitué de 4 poèmes (p.60-61, 62-63, 64-65, 68-69). L'ensemble, s'il vient bien compléter le pacte autobiographique d'une grosse partie du recueil, frappe, pourtant, ou étonne un peu, car il ne cadre pas vraiment avec ce qu'on connaît de Cliff, ou avec ce qu'on rencontre, de nos jours, en poésie. Cliff s'enfonce, jusqu'à l'excès, dans les détails parfois techniques, comme dans « Radiateur à gaz » (p.24-25), où l'on saura tout des problèmes d'un radiateur, sa livraison, sa mise en route, son fonctionnement, ses pannes, et ses réparations, et les précautions d'entretien que l'on doit prendre. Soudain Cliff – et ce n'est pas courant dans sa poésie d'habitude – vide son texte de toute substance. Soudain, il se met à écrire une poésie scientifique d'une banalité absolue. Et, soudain, il fait apparaître, plus qu'ailleurs, parfois, plus nettement, l'écriture au premier plan, comme seul souci de son poème. Le logement de Marché au charbon avait, déjà été cité dans plusieurs recueils antérieurs : *Autobiographie*, bien sûr, mais aussi *Marcher au charbon*, ou *Le Pain quotidien*, ou encore dans *Matières fermées*²³. Mais, ici, ce sont les problèmes d'intendance qui sont narrés, longuement, répétitivement. Le lecteur sait tout de l'antenne « en V un peu mal d'aplomb » de télévision, du « journal de 19 h 30 », des « nouvelles », et même des endormissements du poète sur ses lunettes²⁴. Cette dimension anecdotique, qui paraissait déjà un peu dans le *Journal d'un*

²⁰ À noter que, dans *Matières fermées*, en grande partie lui aussi autobiographique, Cliff raconte le souvenir d'un garçon ramené chez lui et qui s'étonne du grand nombre de livres qu'il y découvre (sonnet 154, p.177). C'est le même souvenir, narré autrement, mais avec la même exclamation, qui est rapporté dans *Le Temps* (« Cinquième étage », p.45-46).

²¹ *Autobiographie*, sonnet 72, p. 93 ; sonnet 73, p.94, éditions de la Différence, 1993, réédition suivi de *Conrad Detrez*, éditions La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 2009.

²² Dans *Matières fermées*, en 2018, quelques poèmes relataient une rencontre du poète Cliff avec un de ses anciens élèves (p.21-23). Mais, si ces pages évoquent bien le même goût pour la poésie du professeur-poète que celui qui est rapporté dans « Le Professeur (1) », « Le Professeur (2) », « L'Inspecteur » ou « La Continuation » du *Temps*, en revanche, dans *Matières fermées*, il est question d'un enseignement à Suarlée, ce que *Le Temps* ne précise pas.

²³ Dans *Autobiographie*, le sonnet 74 (p.95), qui termine d'ailleurs « Jeunesse (2) » ; dans *Marcher au charbon*, toute la dernière section du livre s'intitule « Marcher au charbon » (p.73 à 125), et évoque des allers-retours à partir de ce repère qu'est l'appartement rue Marché au charbon ; dans *Le Pain quotidien*, un certain nombre de dizains sont épigraphés « Marché au charbon », suivis d'une date (p.16-21, 24, 27, 34, 37-41, 43, 44) ; et, dans *Matières fermées*, en préambule, entre autres, d'un sonnet (le sonnet 41, p.57).

²⁴ Dans « Télévision », par exemple (p.32-33), ou dans « Le Sommeil » (p.58), pour l'endormissement du poète.

innocent, avec ses soucis de chauffage, ses insomnies²⁵, se développe ici ou s'étend, devient vraie matière à poèmes, longuement, amplement narrée.

Enfin, d'autres poèmes gravitent autour de ces vastes ensembles. Quelques-uns relatent des voyages, comme souvent William Cliff l'a fait, d'*America* à *En Orient*. Et l'on retrouve dans « Eeklo²⁶ » (p.84), « Dijon » (p.86), « Kars » (p.99), « Gheel » (p.92) ou « Paris » (p.96) le même souci de raconter, non des lieux, non des monuments, mais des rencontres, des impressions, des sentiments dans d'autres lieux, d'autres endroits, que la rue du Marché au charbon. Et ils font écho à ces textes dont les titres sont des noms de villes, et qui parsèment toute son œuvre²⁷. « Outre-atlantique » (p.73) rappelle encore nombre de poèmes évoquant des trajets, des vols, des voyages, comme le « Trajet Paris-Philadelphie » d'*Au Nord de Mogador*²⁸. Mais, pourtant, s'ils proliféraient dans plusieurs recueils précédents, ces textes de voyages ne sont pas légion dans *Le Temps*. Le recueil s'inscrit plutôt dans une belgitude affichée, dans quoi le poète se débat. « La Grand-Ville », « Mes voisins d'en face », « Chez-moi », « Exposition au Grand-Sablon (Bruxelles) » évoquent tous des rapports de fascination, d'amour-haine, avec la ville où il vit. La rencontre avec l'autre n'est plus, ici, tant ouverture aux autres, ou compréhension de la misère, de la détresse humaine, comme on l'a si souvent trouvé dans toute l'œuvre de William Cliff, mais l'occasion d'un récit ironique ou humoristique, notamment sur les petits bourgeois qui vont voir une exposition (p.81-83). Enfin *Le Temps* est un livre où Cliff affiche clairement des opinions religieuses. Toute l'œuvre de Cliff, pourtant, est pétrie de religiosité, mais invisible, mais indistincte, par en-dessous, ce qui explique, peut-être, pourquoi Gérard Purnelle, finalement, dans son anthologie, n'a guère retenu de poèmes à dimension religieuse²⁹. Les premiers recueils n'évoquent pas la religion dont son enfance a été nourrie, façonnée, ou alors sur un mode critique, comme dans *Marcher au charbon*, où il dénonce « la puanteur des vertus catholiques », et combien celle-ci a pu « imprégn(er) (son) corps et (son) esprit », au point qu'il en a – écrit-il – « maudit les ecclésiastiques »³⁰. Rien dans *Passavant la Rochère*, *En Orient*, ou *America*. Et son *Autobiographie* n'esquisse que çà et là de vagues allusions à une messe le dimanche³¹. Il faut attendre le *Journal d'un innocent*, en 1996, pour voir émerger cette part importante de l'œuvre de Cliff. Non seulement, il y raconte qu'il « servai(t) la

²⁵ Les dizains 217 à 220 qui évoquent la peur du froid, par un problème de mal logement ou une panne de chauffage (cités par Gérard Purnelle, p. 126-128), comme, encore, page 121 du *Pain quotidien* un dizain, sous-titré « panne de chauffage ». Mais ces poèmes sont, plutôt, méditatifs ou lyriques, et ne sont pas aussi techniques que ceux que l'on trouve dans *Le Temps*.

²⁶ Ce curieux récit d'un voyage pour visiter un pensionnat est indirectement relié à son enfance, car sa mère était en pension à Eeklo, comme il le dit dans *Matières fermées* (p.137).

²⁷ Pour ne citer que quelques-uns, retenus par Gérard Purnelle, la série « Montevideo » (p. 54-57), « Santa-Cruz-Pelotas » (p.59-64), ou « Philadelphia » (p.64-65) d'*America* ; « Ibiza » (p.93-94) de *Fête Nationale* ; ou « Buenos Aires » (p. 141-142) de *L'Etat belge*.

²⁸ *Au Nord de Mogador*, éditions Le Dilettante, 2018 (p.47-55). Mais on trouve bien des trajets dans les livres de William Cliff : « Trajet Erquelines-Gembloux » (*Au Nord de Mogador*, toujours, p.102) ; « Train Metz-Nancy » (*Amour perdu*, p.67-68) ; « Train Bruxelles-Gembloux », « Vol Bruxelles-Atlanta », « Vol Porto Rico-Atlanta », « Train Gembloux-Luxembourg » (*Le Pain quotidien*, respectivement, p.69 et 79, 70, 75, 110) ; « Trajet Liège-Bruxelles », « Trajet Bruxelles-Vierzon », « Trajet Gand-Coxyde », « Trajet Bruxelles-Paris » (*Fête Nationale*, respectivement p.17-18, 47, 67-68, 94) ; et « Trajet Namur-Charleville » (*Immense existence*, p.45-46).

²⁹ Dans son anthologie, Gérard Purnelle ne retient, en effet, comme textes religieux, ou à la religiosité diffuse, qu'un curieux texte, « Le Messie » (p.40-47), essentiellement parodique, de *Marcher au charbon*, et surtout la libation à Dieu du *Journal d'un innocent* (p.119).

³⁰ *Marcher au charbon*, p.23.

³¹ Trois allusions seulement à la messe du dimanche dans *Autobiographie* : dans le sonnet 21 (p.37), où il est question de la messe au collège ; dans le sonnet 33 (p.49), qui dérive plus sur la personnalité singulière du prêtre, le père Willaert que sur la religiosité de Cliff ; enfin, le sonnet 63, où – seulement là – il dit qu'il allait « chanter le grégorien / Sous la voûte élancée de l'église Saint-Pierre » (p.84).

messe » le dimanche, et « pria(i)t souvent », et recevait « la sainte communion »³², mais encore il y expose un credo très personnel, une sorte de profession de foi, à l'inverse de celle qu'on trouvait, en 1978, dans *Marcher au charbon*. Mais seul *Matières fermées*, en 2018, met en avant nettement cette dimension. Cliff y offre son poème à Dieu, l'appelle « l'Être », ou « pense à Jésus sur son gibet de douleur », et raconte, pour la première fois, le souvenir ému d'un orgue entendu dans une église³³. Dans *Le Temps*, c'est soudain prégnant. La dimension religieuse apparaît plus nettement qu'ailleurs. Le poème « Messe du dimanche » raconte, avec attendrissement semble-t-il, un souvenir d'enfance religieux (p.76-77). Le poème « À Dieu » étonne par sa mysticité (p.94-95). Et le recueil se clôt par un long poème à « Notre-Dame ». Singulièrement, ce n'est pas noté dans *Le Temps*, sinon par la date : automne 1996, mais cette suite de décasyllabes en dizains a déjà été publiée en 2001, dans le livre *Adieu patries*. Elle constituait alors l'« automne 1996 » d'un livre de poésie-journal. Pourtant, dans *Adieu patries*, la dimension religieuse était peut-être moins sensible, l'évocation de Notre-Dame faisant suite, ou anticipant, l'évocation de bien d'autres lieux visités sur la planète³⁴. Ici, en détachant ces strophes, en les isolant, les titrant différemment que ce qu'elles avaient reçu pour titre en 2001, William Cliff veut, sans aucun doute, rendre hommage à la cathédrale de Paris, après l'incendie du mois d'avril 2019. Mais il clôt, tout de même, son ouvrage sur une note très religieuse, très mystique, qui n'est pas sans faire question. La mysticité, très longtemps diffuse, implicite, allusive, dans les livres de William Cliff, fait ici un retour en force, et laisse penser que, peut-être, c'est le temps pour le poète, désormais, de se retourner vers son éducation chrétienne.

*

Dès lors, doit-on lire *Le Temps* comme un monument érigé à la gloire de la tradition ? Et Cliff, comme un retour à l'ordre, désormais ? Il n'en est rien. Sa pratique du vers est toujours autant aléatoire, autant subjective, autant personnelle. William Cliff respecte le vers, mais il le malmène à sa guise. Peu de vers de Cliff, à vrai dire, dans *Le Temps*, sont bien d'authentiques alexandrins, de vrais tétramètres. Plus souvent, Cliff s'arrange pour écrire à la hache ses alexandrins, c'est-à-dire glisser dans son vers douze syllabes sans se soucier de césure ou de pause métrique. Son vers est boiteux constamment, constamment bancal, sur le point de se rompre ou de se casser. Il n'est que de lire quelques vers pour trouver des césures fragiles, impossibles à situer, William Cliff s'arrangeant toujours pour placer à la pause métrique un mot long ou une expression. Ainsi de l'adverbe « résolument » placé au centre d'un vers dans la « Messe du dimanche » : « l'on marchait résolu//ment sur la terre dure » (p.76). Ou du participe passé juste mis au milieu du vers, aussitôt les premières strophes du recueil : « de portes souvent cre//vées par des coups de pieds » (p.11). Ou de l'expression « dit-il », justement placée à l'endroit où l'on doit mettre la césure dans « Gheel » : « C'est là

³² Pages 16-17, dans le *Journal d'un innocent*, Cliff parle pour la première fois de cette éducation catholique qu'il a reçue, retraçant son baptême, son emploi d'enfant de chœur, ses prières, mais aussi exposant un vrai credo « au nom du Père Fils et Saint-Esprit », très différent de ses premiers recueils, et avouant « la chrétienté / Dont (son) histoire toute est imprégnée » (p.16).

³³ L'offrande du poème à Dieu est l'occasion du sonnet 49 (p.65). L'expression « L'Être » apparaît p.95 (sonnet 79). L'attendrissement religieux devant la souffrance se trouve sonnet 85 (p.105). Enfin, le souvenir, plus diffus, et raconté de façon plus impersonnelle, de l'audition de l'orgue dans l'église s'étale dans les sonnets 123-124 (p.144-145) de *Matières fermées*.

³⁴ Ou l'évocation de voyages. *Adieu patries* est, en effet, une sorte de journal de voyages, de départs et de retours à sa ville ou à son pays. Il évoque, notamment, la Chine (p.9-13), l'Allemagne (p.17-27), Toulon, puis la Savoie (p.34-37), le Mexique (p.53-61), l'Espagne et le Portugal (p.85-90), la Bolivie (p.93-104), et la France avec Lille et le Nord-est (p.124-133), puis Strasbourg et l'Est (p.137-142). L'évocation de Notre-Dame est donc moins religieuse que touristique. Elle s'intègre d'ailleurs dans un cycle de pages esquissant un long séjour à Paris (p.71-76 et 107-111).

sans doute, dit//il, qu'on liait les fous » (p.92). Constamment, son vers qui vacille vient redire au lecteur qu'il n'est pas vraiment dans la tradition. Qu'il hésite entre la musique ou le rythme habituel des vers et la prose taillée à la hache, découpée arbitrairement, comme le laissent encore suggérer ses mots coupés en fin de vers pour avoir une rime à tout prix. Ainsi d'« arri- /vé », de « ri-/vée » (p.67), de « si-/gnataires » (p.82), d'« a-/vait » (p.82), ou de « l'a- /mertume³⁵ » (p.56). Bien évidemment, le lecteur habitué de Cliff sait bien que l'on rencontre souvent ces coupes arbitraires de mots à la rime dans tous ses recueils. Toutefois, dans *Le Temps*, où la rime, et la métrique, et la scansion, semblent tellement respectées, ces écarts n'en paraissent que mieux. Même chose pour le jeu des rimes et des strophes. Dûment rimés, semble-t-il ses alexandrins ou ses décasyllabes font voir par moments bien des dérapages. Beaucoup de rimes sont des contre-rimes ou de simples assonances³⁶. Certains vers, dans un ensemble plutôt correctement rimé, ne riment pas, comme « s'empêcher » et « sortir », dans « Maître-nageur » (p.34). Ou ne riment strictement avec rien dans un poème, pourtant rimé, créant soudain à la lecture une trouée sonore, un air frais qui dérange l'ordre établi. Le plus étonnant dans ce genre est, sans doute, « Lycée royal de Molenbeek » où Cliff glisse, dans un poème où la scansion et la rime sont importantes, soudain, des mots en liberté à la rime, libérés de tout : ainsi « main », à la deuxième strophe (p.47) ; « abbé », puis « professeur », et « homme », à la strophe suivante (p.47) ; « retrouve », un peu après (p.48) ; et une rime en « je », suspendue, qui ne peut rimer avec rien, dans la pénultième. Des poèmes n'ont aucune rime, comme « Automne », « Charbon (2) », ou « Lodi ». Tout se passe comme si William Cliff négligeait la tradition, ou bien la pervertissait en la reprenant constamment. Ça bégaie. Ça broute. Ça chevrote. Et c'est tout un lyrisme en crise, une tradition subvertie qui paraît au cours du recueil. William Cliff, fidèle à lui-même, ne cherche qu'à parasiter l'écriture poétique elle-même, à la faire jouer sur ses gonds, sur ses ressorts, à la tordre, à la faire jouir. Plus encore, c'est dans les leçons qu'il rapporte, avec ses élèves, qu'il esquisse l'intérêt qu'il trouve à écrire des vers ainsi. Pour lui, c'est en plaçant les mots dans les vers, par « leur teneur au milieu du poème » qu'ils peuvent « manifest(er) de façon soutenue » une certaine « étendue de sens » (p.44). Le vers n'est donc pas respecté par tradition, mais bien pour faire exploser les mots et leur sens, les amplifier, les creuser. De même, considère-t-il encore que cela permet de faire « entrer quelque lumière à travers le langage / pour lui donner une valeur renouvelée » (p.44). Les strophes sont, elles-mêmes, respectées jusqu'à un certain point seulement, William Cliff abandonnant progressivement l'isométrie pour des séquences plus longues, plus vagues, bien plus indéfinissables. Ainsi des poèmes « Le charbon », écrits en séquences libres, comme « Eeklo », ou « Outre-Atlantique ». Ce faisant, Cliff montre que vers et non-vers, strophes et séquences, rimes non-rimes, sont une même chose. Qu'il n'y a de langue poétique que dans la distorsion qu'elle fait subir à la langue habituelle ou aux formes de la poésie. Et que rien n'est vraiment sérieux.

Cela se note, aussi, par le jeu, l'amplitude qu'il donne au lexique. Bien souvent, le vocabulaire médiévisant, ou soutenu, n'est pas là que pour faire vieillot. Pas seulement pour montrer un goût pour l'ancien, ou pour l'archaïque, la tradition. Bien plutôt, il vient dénoncer, mettre en crise, ironiser, et faire que rien – dans les valeurs affichées en superficie – ne peut être considéré comme bien sérieux. « L'hostie », prononcée « l'hostië » (p.77), n'est là que pour ironiser sur la messe et la communion, car ce qui, à première vue, paraissait une

³⁵ On trouve encore : « tou-/chaient » (p.56), « men-/tionnée » (p.102), « je ver-/se » (p.107). *Le Temps* n'est, toutefois, pas le livre de Cliff où il use le plus de ce procédé. Dès *Ecrasez-le* se trouvait cette découpe aléatoire du vers, par exemple, dans la parodie que William Cliff fait de « Liberté » de Paul Eluard, et qui a valeur ironique (citée par Gérard Purnelle, p.32). Même chose dans le « Voyage breton » de *Marcher au charbon*, en hommage ici à Perros (p.35 à 40 de l'anthologie, et notamment p.38).

³⁶ On trouve ainsi « connaître/poème » (p.44), « pieds/campagne » (p.56), « bonjour/vêtures » (p.76), « maristes/méfytiques » (p.76), « vieillards/phrases/âme » (p.96), « étrave/Dame » (p.87), « eschares/visage » (p.105). Mais il y en a beaucoup d'autres, dans pratiquement tous les poèmes.

évocation émue d'un souvenir d'enfance, n'est qu'une moquerie rimbaldienne, une parodie. Par des zooms, le poète dénonce le prêtre « harnaché jusqu'au cou » (p.76), lexique désinvolte pour décrire son habit sacerdotal. Des détails réduisent les chants, et l'envolée du « grégorien » (« et que le grégorien remplisse l'univers », p.77), au « père » qui « pédal(e) » et qui « su(e) pour produire l'air » des tuyaux d'orgue (p.77). « L'hostie sacro-sainte » devient donc « l'hosti-eu » (c'est-à-dire « l'hostië »). Et les fidèles, par périphrase sont décrits négativement : « l'on s'entassait aux effluves méfitiques / du peuple qui puait de toutes ses vêtements » (p.76). « Courreront » (p.71) n'est jamais cité que pour tourner en ridicule, in fine, un poème sérieux, « Forêt obscure » (p.70-71), bien trop sérieux, comme une pirouette finale, qui annule la gravité du propos. Ainsi, de même, des poèmes sur l'enseignement, peut-être les plus drôles du recueil, les plus caustiques, où Cliff oppose constamment lyrisme et anti-lyrisme, envolées ou tirades poétiques et retombées très prosaïques. Si l'enseignant lui-même s'ennuie, et ne sait pas trop bien pourquoi il est là et pourquoi il enseigne, Cliff l'exprime ironiquement avec l'élégance d'une tournure périphrastique : « cependant que le professeur essaye aussi / de se rappeler la raison de sa présence / et compulsivement rumine le souci / qui le fait être ici maître de la séance » (p.38). S'il s'enfièvre, soudain, et parvient à captiver les élèves par son enseignement, cela est rendu de façon lyrique, par une longue envolée de vers³⁷ qui s'achèvent en trait prosaïque, en détail cru : « avec leurs fesses déposées là sur ce banc » (p.39). Et il reprend ironiquement avec l'application de vers travaillés jusqu'à la diérèse : « à ne jamais finir dans l'énonci-ation » (p. 39) et la graphie archaïsante : « du vers alexandrin que le Poète donne » (avec le tréma, p.39)³⁸. On est dans l'héroï-comique, c'est-à-dire dans un écart entre le style et le sujet (sujet bas et style sublime, vite dénoncé). C'est d'ailleurs par les décalages entre un lexique soutenu et son exact contraire que Cliff fait grincer la langue, et ironise. Le passé simple « nous dûmes » voisine avec une expression plus relâchée : « planquer nos têtes » (p.23) sur le même vers. L'hexamètre poétisant : « quand ils seraient perdus au fond des horizons » (p.34) succède à des mots plus courants : « afin de ne pas crever dans la flotte » (p.34). Et même l'allusion aux « poèmes vieillots » d'Hugo sert à rabattre le caquet à ce qui serait soudain trop lyrique ou trop écrit : « oui me voilà dans un oiseau de fer / occupé à voler sur l'étendue des mers » (p.73). Même le passage banal à la douane est rendu par une périphrase ironique longuement développée, le fait de passer la douane étant décrit comme de « pousser vaillamment nos chairs sur nos deux jambes / devant la fatuité d'un policier qui semble / ne pas faire attention aux papiers qu'on lui tend » (p.74). C'est, d'ailleurs, le plus souvent, par cet usage des périphrases que William Cliff, dans *Le*

³⁷ Il cite, tout d'abord, Baudelaire, la « Chanson d'automne » : « Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres », puis le poursuit en l'imitant : « dit-il en entendant le bois qu'on achemine / et qui en trébuchant rend des échos funèbres ». Et il se lance dans une tirade sur l'écoute émue des élèves :

« Alors les élèves doucement élevaient
les regards vers mon corps en train de réciter
et semblaient me prier de n'arrêter jamais
de les bercer au son, au rythme répété

du poème pénétrant leur corps somnolent,
ils rêvaient de rêver toute la matinée » (p.39),

qui s'achève sur cette notation sur les « fesses » des élèves. De quoi ridiculiser l'envolée du professeur, et sans doute Baudelaire lui-même, et le pouvoir de la poésie.

³⁸ Même ironie dans « Le Professeur (3) », où le poète-enseignant développe longuement le souvenir qu'il pense avoir laissé chez ses élèves, pour finir par une strophe en crise, où les coupes aléatoires des vers font grincer le langage et plus ridiculiser le propos que de le défendre :

« peut-être ainsi lui était-il arri-
vé de recevoir Dieu sait quelle chose
qui depuis lors est restée ainsi ri-
vée dans son âme où elle s'est enclose. » (p.67)

Temps, est caustique ou sarcastique. Le corps devient, ainsi, pour lui, un « merveilleux appareil / charnel » (p.55). L'aterrissage, une demande grotesque à la « Mer affreuse » de « dépens(er)/ ailleurs les cruautés de (sa) froideur immense » (p.75). Et les chants d'oiseaux dans les arbres deviennent « les musiquantes branches / déversant sur cette herbe leur chanson » (p.56). Par là, il est possible de lire des textes comme « Canicule » (p.53-57), ou « Au printemps » (p.72) comme des parodies sarcastiques de la poésie bucolique. Et les textes sur le « charbon », notamment « Le charbon (2) » ou « Le charbon (3) » (p.62-63 et 64-65), comme des textes où la précision technique, totalement superflue, est comme un pied de nez au lecteur.

Ainsi ce serait plutôt à Rimbaud qu'il faudrait songer, ou Lautréamont, pour définir maintenant Cliff. Très souvent, on a rapproché la poésie de William Cliff de celle des *Fleurs du Mal*. Même sentiment de décalage avec le monde qui nous entoure. Même regard désespéré sur le sens de l'existence. Même volonté de conserver la forme vieille, comme Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*, pour dire quelque chose de nouveau. Là, encore, ici, ce n'est pas faux. Baudelaire est encore bien présent. Et l'allusion, dans « Radiateur à gaz », aux « hivers infinis, humides, spleenétiques / qui étendent longtemps sur nos régions frigides / des nuages crachant leurs lugubres musiques » (p.25) ne peut pas manquer de faire penser au poète des *Fleurs du Mal*. Pourtant, c'est bien plus à Rimbaud que l'on pense, ici, en lisant la manière qu'a William Cliff, soudain, de ricaner de tout. Sa prière à Dieu, où il voit l'homme comme « un tube digestif sur deux pattes » (p.94), l'amour de deux êtres comme le fait de « fécond(er) des œufs / pour la gloire de voir arriver un bébé » (p.94), et surtout où il demande à Dieu « pourquoi (des) hommes viennent / si nombreux dans (sa) rue ainsi se promener » (ce qui est, on en conviendra, une prière plutôt saugrenue³⁹, p.95) : tout cela n'est pas sans rappeler l'ironie d' « Oraison au soir » ou des « Petites amoureuses ». Sa façon de voir, à l'église, un « peuple qui puait de toutes ses vêtements » (p.76) fait écho au poème « Les Pauvres à l'église ». Et comparer le professeur avec un « prêtre » (p.38), ou – mieux – avec un « poêle éructant les poèmes / nécessaires pour bercer (de) pauvres enfants » (p.40), est de la même tonalité que « Les Poètes de sept ans » ou « Les Assis » des *Poésies*. L'ironie n'était pas absente des premiers recueils de Cliff. Dans *Conrad Detrez*, il désigne les « urinoirs » comme des « manoirs »⁴⁰, ce qui est une façon élégante, héroï-comique, d'anoblir un lieu si particulier. Il critique le chant des oiseaux, dans son *Autobiographie*, comme dans *Le Pain quotidien*⁴¹, comme ici, dans « Canicule » (p.54). Mais cela n'était que par petites touches, en passant, au sein de poèmes dont le propos premier n'était pas l'humour, pas l'ironie. Il faut attendre *Matières fermées*, son dernier livre avant *Le Temps* pour trouver en Cliff un poète de l'humour, une voix sarcastique. Dans certains sonnets, il évoque avec ironie le chemin de l'école où il croise des vaches, « qui passaient tout leur temps à produire ces taches / qu'elles faisaient tomber démontrant que le monde / a besoin de manger pour continuer à vivre ». Ou, avec un humour noir indéniable, il parle du cancer de son père comme le « juste prix de son si

³⁹ Il double cette première demande incongrue, avec une seconde qui n'est pas beaucoup plus sérieuse, demandant à Dieu, dans sa prière : « pourquoi dépensent-ils (les gens) leur temps (...) à user le pavé et retrousser leur nez » (p.95).

⁴⁰ Il y évoque « les gluants urinoirs » dont on revient « la tête un peu plus basse / rien ne s'était passé dans ces manoirs » (*Conrad Detrez*, dizain 8, cité par Gérard Purnelle, p.74).

⁴¹ Au début du sonnet 20, on trouve en effet :

Enfant le chant des oiseaux ne faisait que m'assourdir
Et par beau temps leur incessant tapage dans les branches
Nuisait à la tranquillité dont aimait à jouir
La tendre moelle qui gonflait mon crâne en mon enfance » (cité par Gérard Purnelle, p.103).

Et dans *Le Pain quotidien*, on trouve :

Et si asteure Floréal proclame
Un peu criardement le renouveau »,

qui ironise encore sur le printemps, désigné par « Floréal » (Gérard Purnelle, p.147).

régulier effort »⁴². Dès lors, sa rage, qu'il est facile de voir dans ses premiers recueils, ou sa provocation continuelle, semblent transmues ici en une sorte de ricanement. Qu'il se moque de lui, comme professeur incompetent, ou « reliquat – dit-il – d'une époque médiévale » (p.17), qu'il se voie « mauvais » (p.41), « mal-appris » (p.41), « comme un clochard sur un vieux banc⁴³ » (p.90), dans *Le Temps*, au bilan de l'âge, Cliff prend de la distance avec tout : ce qui fut sa vie, son métier un moment, son éducation religieuse, ses emménagements. Et, pour ce faire, il reprend, comme Rimbaud l'a fait avant lui, les formes médiévales⁴⁴, l'écriture poétique traditionnelle, pour les faire grincer, ricaner avec lui sur le temps qui passe.

*

Le poète arrive à un âge, où il peut se moquer de tout, rire de tout, comme a pu le faire James Ensor, son compatriote. Car, devant « la herse du temps » (p.11), et avant cet « autre voyage hélas ! anthropophage » (p.95), qui pourrait, un jour, survenir, devant « cette nuit qui finit et tout replace / à sa vraie place », et « n'en finit pas de s'étendre infiniment » (p.83), il n'est pas d'autre solution, pour le poète. La mort est encore à venir, et peut-être ne tardera pas, comme il le craint ou l'exprime déjà dans *Matières fermées*⁴⁵. Et toute cette ironie nouvelle, ce ricanement perpétuel, c'est sa manière, à lui, sans doute, comme il l'écrit, « de gratter son trou dans la terre / pour (s'y) enterrer bientôt tout à fait. » (p.70).

Et, de là, encore chanter.

Christian Travaux

⁴² Dans *Matières fermées*, respectivement, dans les sonnets 203-204 (p.200-201 de l'anthologie) et sonnet 206 (p.202 de l'anthologie). Mais il y a bien d'autres passages ironiques ou sarcastiques dans *Matières fermées*, quand il remercie, par exemple, pour les « émanations splendides » de son « urine » (p.17), s'amuse de la cuisson d'un vieux chou (p.43), fait des fautes volontairement (p.46), ironise sur les enfants (p.53-54), les jeunes qu'il traite de « mammifère » (p.55) ou de « petites femelles » (p.55). La scène à l'hôpital (p.82-84) est hautement caustique, comme celle avec son voisin dans l'avion pour Beyrouth (p.124-126). Et il est encore sarcastique sur le Marché de la Poésie (p.156-159), sur les enfants de cœur dont il a fait partie (p.168-169), sur le surréalisme (p.171), ou sur Balzac (p.174-175).

⁴³ Cliff se compare encore, ironiquement, à « un hibou perché sur un galetas », dans « Evolution » (p.52).

⁴⁴ On peut encore penser au « Bal des pendus » de Rimbaud, qui joue de la forme ancienne de la ballade.

⁴⁵ « Et nous-mêmes comment finirons-nous la route ? » (p.68) ; ou encore : « il est mort/ et (aussi) nous devons tous partager son sort » (p.35).